艺 术 史 研 究

# 蜀道与唐代绘画

巫　鸿
(芝加哥大学　艺术史系及东亚语言文明系, 美国)

**摘　要:** 根据考古发掘,贞顺皇后敬陵中的一组壁画,其构图模式来自“蜀道山水”。这是唐代“画圣”吴道子于八世纪初创造的一种绘画,随后在李唐宗室李思训和李昭道的推动下成为流行构图模式,渗入宫廷、宗教及通俗艺术中。据此,我们可以做两种研究:一种是,我们寻找它的来源,在唐前和初唐绘画中发现其萌生中的视觉因素,由此可探知吴道子如何运用这些因素创造出山水画的新体;另一种是探寻“蜀道山水”诞生之后的繁衍和流变。这种构图模式至八世纪中期前已普及和流行,出现在各种各样的建筑壁画、独幅绘画、佛教幡画和器物装饰中,这类山水图像的特殊地理指涉被逐渐稀释,在许多情况中成为表现宏伟山川的一种构图程式。杜甫写于蜀中的诗歌对此有所反映。

**关键词:** 蜀道;蜀道山水;吴道子;李思训;张彦远;杜甫
**中图分类号:** K 879.4　　**文献标识码:** A　　**文章编号:** 1000-5919(2026)04-0055-15

(吴道子)曾事逍遥公韦嗣立为小吏。因写蜀道山水,始创山水之体,自为一家。①

忆昔咸阳都市合,山水之图张卖时。巫峡曾经宝屏见,楚宫犹对碧峰疑。(杜甫《夔州歌十绝句》之八)

这两段引文都与唐代的“蜀道绘画”有关,但从两个角度反映了这类画作发展中的不同时刻。张彦远(815—877)记录了八世纪初唐代画坛发生的一件大事:四川双流县令韦嗣立(654—719)属下一名叫吴道子(685—758)的小吏,通过对崎岖蜀道的描绘创造出一种新的山水画样式。②“诗圣”杜甫(712—770)则回忆起他在长安市集中看到的山水屏风,上面画着“蜀道三千,狭路一线”的险峻巫峡。这首诗写于 766 年,杜甫用一个“昔”字把这个观画经验确定在 759 年之前——那年他离开长安,经蜀道前往成都。

相隔大约半个世纪,这两个事件标志了“蜀道绘画”的开创和流行,为本文对这类绘画的讨论提供了一个时间框架。“蜀道”一词在这个讨论中有两种意义,都与“场所”(site)的概念相关。一种意义是唐人实际看到的自然界中的蜀道景观,张彦远将其作为吴道子图绘的对象。另一种意义则是以绘画形式描绘的蜀道山水,由吴道子首先把现实景观转化成画中的“山水之体”,继而被随后的画家普及和发展。在其发展过程中,这一“山水之体”沿着两个方向进化,或为描绘任何险峻山水景象提供了一般性的流行模式,或保持着“特殊地点”(site-specific)的含义,发展出山水画科中称为“蜀道山水”的一个“亚画科”(sub-genre)。创作这类绘画的画家中有的去过现场写生,有的则依据流行样式为之;题为“蜀道山水”的画作因此既可能是描绘现实中蜀道的“实景山水”,也可以是由这个亚画科派生出来的想象

**收稿日期:** 2025-07-09
**作者简介:** 巫鸿,芝加哥大学艺术史系及东亚语言文明系教授。

① 张彦远:《历代名画记》卷 9,见卢辅圣编:《中国书画全书》,上海:上海书画出版社 1993 年版,第 1 册,第 152 页。

② 据王伯敏、黄苗子、陈传席的研究,韦嗣立于 705 年至 707 年间在成都双流县任职。见王伯敏:《吴道子》,上海:上海人民出版社 1981 年版,第 2 页;黄苗子:《吴道子事辑》,北京:中华书局 1991 年版,第 7 页;陈传席:《中国山水画史(修订本)》,天津:天津人民美术出版社 2001 年版,第 37 页。

之作。

本文首先简介唐代的蜀道并检阅文献记载的有关绘画,随后介绍考古发掘的现存“蜀道山水”绘画实例,聚焦于贞顺皇后(死于 737 年)敬陵中的一组壁画,笔者认为其构图模式即来自吴道子创造的蜀道山水,画作本身也可能出于吴道子及其助手的手笔。一旦我们熟悉了这种图式的形式特征,便可进而开展两种历史研究。一是寻找它的来源,在唐前和初唐绘画中发现其萌生中的视觉因素,由此也可探知吴道子如何运用这些因素创造出山水画的新体。另一种研究是探寻“蜀道山水”诞生之后的繁衍和流变,至八世纪中期之前已出现在各种各样的建筑壁画、独幅绘画、佛教幡画和器物装饰中。在这一普及和流行的过程中,这类山水图像的特殊地理指涉被逐渐稀释,在许多情况中成为表现宏伟山川的一种构图程式。但具有地理再现意义的“蜀道山水”仍然存在,特别是在四川地区继续发展,杜甫写于蜀中的诗作反映出这两个倾向。①

## 一、唐代的蜀道与蜀道绘画

文献中说的“蜀道”有广义和狭义之分,广义上指从东南西北各个方向进入蜀中的道路,狭义则指把陕西关中与成都平原联系起来的路径。本文所讨论的蜀道属于后者,学者李芳民的这段话描写了唐代蜀道交通的大致状况:

> 秦(笔者按:即“三秦”或陕西)、蜀间虽山高水险,然自战国以降,开掘打通两地往来之路的努力却未曾停息,逮至唐时,由秦入蜀之道途已广,加以天下一统,交通发达,驿路四至,人既不惮于远行,致使金城、天府之间,亦多仆仆之旅人。其间官员之晋谒赴任,士子之求仕往返,旅人之因事征行,来往之频繁,已大大超越前代。而当其跨越秦岭之际,莫不经历拳局万仞、崩危九冥之险,因此,蜀道经行,往往成为唐人行旅的一种特殊体验。②

根据严耕望与其他历史地理学者的研究,这一总称为“蜀道”的交通系统大体以位于陕南的汉中为枢纽,分成“北段”和“南段”两部分。北段的四条主路从关中越过秦岭,由东至西分别为子午道、傥骆道、褒斜道和陈仓道;南段自秦岭南口入巴蜀,自东至西为荔枝道、米仓道和金牛道三条主路。这些道路在不同历史阶段形成,也因战乱、割据、修缮、置驿等原因而不断产生通塞上的变化 。③ 唐人行旅的首选是北段四道中的褒斜道与陈仓道,以及南段中直通成都的金牛道。

褒斜道北起眉县的斜谷口,南至汉中以北的褒谷口,全长 250 公里,在秦岭深处的崇山峻岭之中凿石架木而成。陈仓道又名“故道”,从陈仓(即宝鸡)起始,过秦岭,出散关,到达汉中。由于此道沿嘉陵江上游谷道开凿,因此也被称为嘉陵道,许多路段是悬崖峭壁上修的悬空栈道,形势非常险峻。需要特别指出的是,由于四川盆地被山脉环绕,与外地隔绝,嘉陵江河谷提供了南北方向的唯一大型豁口,因此成为联系蜀中、汉中和关中的最主要交通线。金牛道亦称“南栈”,将陈仓道和褒斜道继续向南延伸,此道在唐代改循嘉陵江谷地直抵广元,过剑门至成都,长约 600 公里,多属险峻山径。古人形容此道上的风景为“连峰叠嶂,壁立数百仞,幽邃逼窄,仅容一人一骑;乱石嵯峨,涧水湍激,为蜀道之最险”。④

虽然描绘蜀道风光的唐画均已不存,但通过唐代画论和诗作中的记载,以及后世的书画收藏记录,可知这类图画在当时的数量相当可观。⑤ 张彦远除了说吴道子“写蜀道山水”外,还记录了盛唐时期画

① 关于这个绘画传统从古到今的历程,见李明:《入蜀方知画意浓:中国绘画史上的蜀地研究》,成都:四川大学出版社 2018 年版。

② 李芳民:《论秦蜀交通与唐代的蜀道诗路》,《人文杂志》2020 年第 2 期,第 99 页。

③ 参见孙华:《蜀道考古的若干问题》,《蜀道研究》2025 年第 1 期。

④ 《宁羌州志》卷一。

⑤ 参见陶喻之:《历代栈道图考述》,《上海博物馆集刊》第 8 期,上海:上海书画出版社 2000 年版,第 453—486 页;李明:《入蜀方知画意浓:中国绘画史上的蜀地研究》,第 35—43 页。

家王宰“多画蜀山,玲珑窳窆,巉嵯巧峭”。①另一位著名绘画史家朱景玄(活动于 9 世纪)在《唐朝名画录》中记载了吴道子和李思训(651—716)(应为李昭道,675—758)于天宝年间在长安大同殿里画“蜀道嘉陵江山水”。②许多唐代诗人记录了以蜀道风光为题的画幛、画屏和卷轴,如孙逖(696—761)描写宰相李林甫(683—753)画的一幅山水,把三峡风光带入高堂之中。③李白(701—762)描写他的朋友元丹丘坐在一架山水画屏前,有若巫山十二峰“飞入君家彩屏里”。④ 杜甫前往大将军严武府赴宴时写下了“咏蜀道画图”的诗作,并形容画中景象是“沱水临中座,岷山赴北堂”。⑤女诗人薛涛(768—831)写诗对理解她归隐意图的一位君子致谢,并将《瞿塘峡口图》赠予他。⑥ 此外,宋人书画著录显示当时尚有不少传唐人所作的蜀道绘画存世,如《宣和画谱》著录了北宋皇室收藏的王维画作,其中包括《蜀道图》四、《栈阁图》七、《剑阁图》三。⑦ 米芾(1051—1107)怀疑这类绘画是否确为王维所作,在其《画史》中说:“世俗以蜀中画《骡纲图》《剑门关图》为王维甚众。” 但这些记载说明绘画这类作品已成为一种风气。⑧《宣和画谱》还记录了一位名叫张询的唐代广东画家,“尝画《雪峰危栈图》,意其入蜀之所见也”。⑨

这些例证显示,描绘蜀道风光的图画在唐宋时期或被笼统地称为《蜀道图》和《栈道图》,或以“剑阁”“剑门关”“巫峡”“瞿塘峡口”等具体地点命名。值得注意的是,这些题名均不见于盛唐以前的书画文献,只是从八世纪才变得耳熟能详。从其题目和有关描写看,这些画描绘的是重山叠岭、奇峰险壑、飞流惊湍、奇丽峭拔的山水景象,以视觉形式刻意强调蜀道沿途的山峰之高和绝壁之险。题名“栈道”“危栈”“栈阁”的画作应该包含了相应的图像,我们在传为李昭道所做的《明皇幸蜀图》中看到了类似的景观。⑩

唐代以后的画家继承了这一绘画传统,如五代的荆浩(850?—911?)和卫贤(活动于 10 世纪)各画了《蜀山图》和《蜀道图》;⑪北宋的蒋永仲和杨如晦也创作了同名作品;王诜(1036—约 1093)的《蜀道寒云图》被收入徽宗的绘画收藏,等等。我们因此可以认为蜀道绘画这个中国山水画的特殊品种从八世纪开始,经过唐代的发展,进而被五代和北宋的画家延续到后世。⑫

## 二、“蜀道山水”的考古证据

2004 年 5 月至 2005 年 6 月间,位于陕西西安附近庞留村的一座高级唐代墓葬被盗,盗墓贼取走了墓中的石椁和部分壁画,但将绘于椁后的一组山水画留在了墓内。考古工作者随后进行的抢救性发掘

---

① 张彦远:《历代名画记》卷 10,《中国书画全书》第 1 册,第 156 页。

② 朱景玄:《唐朝名画录》,《中国书画全书》第 1 册,第 164 页。

③ 孙逖:《奉和李右相中书壁画山水》:“九江临户牖,三峡绕檐楹。”参见孔寿山:《唐朝题画诗注》,成都:四川美术出版社 1988 年版,第 55—57 页。

④ 李白:《观元丹丘坐巫山屏风》。起始四句为:“昔游三峡见巫山,见画巫山宛相似。疑是天边十二峰,飞入君家彩屏里。” 孔寿山:《唐朝题画诗注》,第 87—89 页。

⑤ 前诗题为《严公厅宴同咏蜀道画图》,后诗为《奉观严郑公厅事岷山沱江画图十韵》,《全唐诗》,北京:中华书局 1999 年版,第 2457、2485 页。

⑥ 薛涛:《酬雍才贻巴峡图》。诗中说“感君识我枕流意,重示瞿塘峡口图”,《中国书画全书》第 9 册,第 30 页。

⑦ 《宣和画谱》卷 10,《中国书画全书》第 2 册,第 89 页。

⑧ 米芾:《画史》。《中国书画全书》第 1 册,第 979 页。元代汤垕在《画鉴》中列举了王维喜爱描绘的题材,其中有“剑阁、栈道、骡纲”等,《中国书画全书》第 2 册,第 895 页。

⑨ 《宣和画谱》卷 10,《中国书画全书》第 2 册,第 89 页。

⑩ 此画与“蜀道山水”的关系相当密切,但由于围绕其时代及作者的研究十分繁多和复杂,拟在另文中讨论。

⑪ 《宣和画谱》卷 8、卷 10,《中国书画全书》第 2 册,第 90 页。《故宫书画大系》卷 2 载有台北故宫博物院收藏的关仝的《蜀山栈道图》,但应为后世所造。

⑫ 晚期例证包括沈周(1427—1509)《蜀道难》以及谢时臣(1487—)的同名作品等。

证明此墓为唐贞顺皇后的敬陵。① 她出身于显赫的武氏家族,生前称武惠妃,从 724 年封妃到 737 年去世一直是玄宗最宠爱的妃子。去世时封皇后,谥号贞顺。

虽然这组山水画由六幅构成,很像一架多扇的画屏,但笔者曾根据种种迹象,证明它表现的不是一架“立”在地上的画屏,而是“悬”在墙上的一组挂画。与贞顺皇后和吴道子生活在同一时代的杜甫曾作诗赞美一幅《昆仑方壶图》,形容它是“挂君高堂之素壁”,②与敬陵山水壁画的环境和位置非常接近。另一位唐代大文豪韩愈(768—827)在歌咏一套山水画时,说它是“生绡数幅垂中堂”,③说明这种“挂画”的材料是生绢并由多幅组成,挂在“中堂”的焦点位置。晚唐诗人方干(809—888)和杜荀鹤(846—904)进而透露这种绘画的通常数目是六幅。④综合这些文献和考古材料,我推断敬陵山水画表现的是当时流行的成套多幅画幛。⑤

这六幅山水并不相连,但都使用了同一图式(图 1)。六个画面呈现了对特定山水主题的“变奏”(variations),以不断变化的构图造成纷然胪列、山鸣谷应的强烈视觉体验。从左端看起,第一个画面几乎被一面巨障填满,峭壁从右方渐次升高;翻卷的白云从峭壁后的峡谷中涌起,将悬崖与远处的山峰分离开来。第二幅图的下半为水面占据,波动的涟漪与两旁峭壁的坚硬轮廓形成鲜明的质感对比。水流穿过山崖间的狭窄通道汇入层层波涛之中,悬崖顶部的空隙间露出接近地平线的远山。水在下幅画面中占据了更大的空间,视野也更加开阔,一道河流从地平线曲折地穿越到前景。第四幅中的壁立石壁再次挡住观者投向远方的视线,峭壁旁的瀑布或溪流从云层的涡旋中冒出,犹如天降。最后两幅呈现出另一种空间概念:起伏的地面从前景延展到中景,构成连续的空间序列。两旁的笔直山峰将观者的视线引入一道狭窄的山谷。总体来看,这六幅画显示出三个主要特点:一是从远景到前景的纵深穿越——山峰或峭壁壁立于深谷两侧,湍急的溪流穿过峡谷涌向画面前景;二是山崖、深谷和湍流之间的激烈互动;三是构图的高视点(high vantage point),使观者得以一览雄阔山河,激起对大自然的敬畏之心。面对着这些画面,观者感到立于高山之巅或行走于崖壁栈道之上,脚下是百丈深谷中的湍急流水,渐行渐远的曲折河床把视线引至远方天边。

在一篇论文中,我提出这组壁画很可能出于吴道子本人和他的作坊之手,所举出的证据可以总结为以下三个方面:⑥

(1)吴道子从 8 世纪 20 年代至 40 年代为宫廷服务,而贞顺皇后从 724 年至 737 年是宫廷中最有权势的女性,两个时段重叠。据绘画史家王伯敏和黄苗子的研究,吴道子于 705 年至 707 年间在成都双流县任职。⑦ 之后迁往京城并在那里获得声名,于 722 年在东都洛阳名刹敬爱寺中创作壁画,并被唐玄宗任命为宫廷中的“内教博士”“非有诏不得画”。⑧这一任命应该发生于 725 年之前——他于此年跟随玄

---

① 关于贞顺皇后敬陵的情况,参见屈利军:《新发现的庞留唐墓壁画初探》,《文博》2009 年第 5 期,第 25—29 页;程旭、师小群:《唐贞顺皇后敬陵石椁》,《文物》2012 年第 5 期,第 74—97 页。

② 杜甫:《戏题画山水图歌》,仇兆鳌注:《杜诗详注》,北京:中华书局 1979 年版,第 754 页。

③ 韩愈:《桃源图》,《全唐诗》,北京:中华书局 1999 年版,第 3792 页。

④ 方干提到“六幅轻绡”;杜荀鹤描述了“六幅绢”上绘制的九华山图。方干:《题画建溪图》;杜荀鹤:《送青阳李明府》,《全唐诗》,第 7558、8007 页。

⑤ 巫鸿:《唐墓中的“拟山水画”——兼谈绘画史与墓葬美术的综合研究》,《中国文化》2021 年秋季号,总第 54 期,第 14—34 页,特别是第 21—22 页。

⑥ 巫鸿:《发掘吴道子——兼谈唐代绘画的“作者”》,《文艺研究》2022 年第 4 期,第 123—135 页。

⑦ 参见王伯敏:《吴道子》,第 2 页;黄苗子,《吴道子事辑》,第 7 页。

⑧ 张彦远:《历代名画记》卷 9,《中国书画全书》第 1 册,第 153 页。朱景玄在《唐朝名画录》中先写道吴道子接受宫廷任命这件事,然后记述他在开元年间跟随唐玄宗去洛阳,因此隐含了吴道子被任命为“内教博士”的时间。《唐朝名画录》卷 5,《中国书画全书》第 1 册,第 164 页。

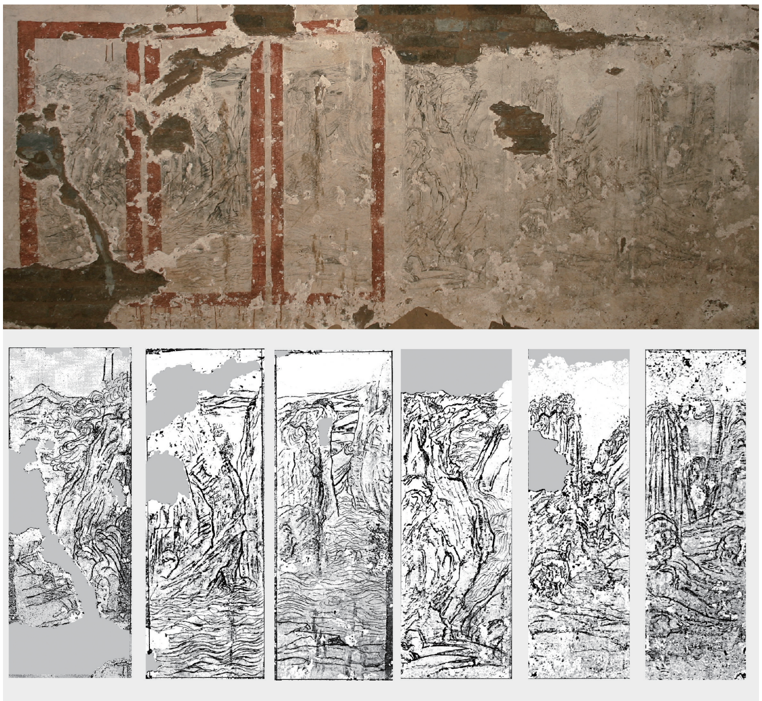


**图 1　贞顺皇后墓山水壁画,陕西西安庞留村,837 年**

宗前往泰山封禅,并协作了一幅纪实绘画。①由于唐玄宗在天宝年间(742—755)命令吴道子在皇宫内的大同殿里创作一幅山水壁画,我们知道他至少到 8 世纪 40 年代仍为皇室作画。②

(2)贞顺皇后敬陵应由最杰出的宫廷画师装饰。根据玄宗在武惠妃去世时颁布的制文,他曾不止一次希望将其封后,但惠妃本人“前后固让,辞而不受”,只是在身后的葬礼中才享受到皇后的尊荣(“遂使玉衣之庆,不及于生前;象服之荣,徒增于身后”)。③这解释了为什么她被给予迄今所见体积最大、刻画最为精美的唐代石椁。朝廷自然也会指派最杰出的宫廷画家为她的墓葬绘制壁画,尤其是位于墓室核心位置的一组。作为当时宫廷中最出色的壁画画家,吴道子应该是制作这组山水画的最合适人选。

(3)这组画的独特用笔与记载中的吴道子的绘画风格相符。美术史家通常以 706 年构建的懿德太子墓和章怀太子墓中的壁画作为八世纪初山水图像的代表,其特点是以坚实而清晰的线条勾画出山岭的轮廓(参见下文讨论)。④ 但敬陵山水壁画的表现方法完全不同,此前的唐代山水图像中从未出现过如此大胆、多变甚至破碎的线条。笔墨在这里表现的不但是山峰的形状和体积,而且通过对肌理的塑造显示出不同的质感,强调不同物质之间的对比和张力。充满活力的迅捷笔触造成多种形

① 郭若虚:《图画见闻志》卷 5,《中国书画全书》第 1 册,第 487 页。

② 朱景玄:《唐朝名画录》卷 5,《中国书画全书》第 1 册,第 164 页。这则记录由于含有一个错误而使人怀疑它的可靠性:它说唐玄宗除了委派吴道子这项任务之外,也让李思训(651—716 年)在同一宫殿内画了蜀道山水并对二人作品进行了比较,但李思训在二十几年前就已故去。但这件事情本身很可能还是存在的,只是写作者或缮写者把“李昭道”误写为“李思训”。这父子二人在唐代被称为“大李将军”和“小李将军”,易于产生混淆。李昭道是吴道子的同代人,一直活到 8 世纪 50 年代末。

③ 刘煦等:《旧唐书》卷 51,北京:中华书局 1975 年版,第 2176 页。

④ Michael Sullivan(苏立文), *Chinese Landscape Painting in the Sui and Tang Dynasties*, Berkeley: The University of California Press, 1962, 120.

态和方向的线条,有时突然中止断裂,显出“笔不周而意周”的情趣。张彦远和朱景玄在叙述吴道子画作时,对这种风格做了最贴切的形容:“众皆密于盼际,我则离披其点画;众皆谨于象似,我则脱落其凡俗”“笔才一二,像已应焉。离披点画,时见缺落。此虽笔不周而意周也”“但施笔绝踪,皆磊落逸势”。①

退一步说,不论这组山水画是否确为吴道子所作,八世纪的唐代人一定会把这类构图和他首创的蜀道山水联系起来。最能证明这点的是一大批同时写作的唐诗,都描写了相同的山水景观,也力图传达出同样的视觉和心理感受。据统计,《全唐诗》中直接吟咏蜀道的诗歌,就有由 100 多位诗人写的大约 350 首。②这些诗歌既敷陈宏观地貌也描写特殊景观,并往往融汇了亲历的体验和旺盛的想象。阅读这些作品,我们发现只要是谈到蜀道,每个作者都会竭力强调它的艰难险阻,而非表达旅游中惯常的轻松惬意。“云深九折刀州远,路绕千岩剑阁斜”(武元衡《送温况游蜀》);“眇眇葭萌道,苍苍褒斜谷。烟壑争晦深,云山共重复”(张说《再使蜀道》);“金门去蜀道,玉垒望长安。岂言千里远,方寻九折难”(崔信明《送金竟陵入蜀》)——这些诗句所不断诉说的是道上的“难”与“险”。唐代蜀道诗中的佼佼者非李白的《蜀道难》莫属,全诗以“噫吁嚱,危乎高哉!”起首,一气呵成地倾诉出蜀道在诗人心中引起的震荡。以下是形容路上景观的两段,可以看到使李白最为震撼的,莫过于连天绝壁与深壑飞流之间的对比:

> ……上有六龙回日之高标,下有冲波逆折之回川。黄鹤之飞尚不得过,猿猱欲度愁攀援。青泥何盘盘,百步九折萦岩峦。扪参历井仰胁息,以手抚膺坐长叹。
>
> ……蜀道之难,难于上青天,使人听此凋朱颜!连峰去天不盈尺,枯松倒挂倚绝壁。飞湍瀑流争喧豗,砯崖转石万壑雷。

把这些诗句与敬陵山水壁画进行对照,二者在艺术的表现对象和观者的心理反映上可说是高度一致,描绘的都是“飞湍瀑流争喧豗,砯崖转石万壑雷”的景观,也都激发出“噫吁嚱,危乎高哉!”的惊叹。

## 三、“蜀道山水”模式的发生

张彦远说吴道子“因写蜀道山水,始创山水之体”。“体”在中国语言中有多重意义,难以单纯从这句话本身判定其所指。要理解张彦远的初衷,必须将其放到《历代名画记》的语境中去看。带着这个问题,我们注意到这句话出现在《历代名画记》的“论画山水树石”一节里,此节的中心议题因此决定了“山水之体”的含义。在这节中,张彦远首先说明了山水画在唐代以前和初唐时期的状况,认为这个画科在那时尚未得到充分发展,以至魏晋时期的山水形象是“或水不容泛,或人大于山”,甚至初唐的阎立本和阎立德也仍是“功倍愈拙,不胜其色”。由此可知,这一节讨论的是山水画的整体构图,而不是画家的笔墨特征——张彦远把这个更为细致的层次放在“论顾陆张吴用笔”一节中去讨论。吴道子创造的“新体”因此指的是画面构图模式的重大变化。上文对敬陵壁画的分析显示“蜀道山水”构图的两个最重要因素:一是以林立山峰和峭壁构成垂直的图像和动势,二是以深壑和湍流造成纵深的空间穿越。近年来发现的考古资料提供了一系列例子,使我们得以探寻这种构图的来源和发展,从而理解吴道子如何利用了山水图像中的既存语汇,将其提炼和转化,发展成为令人耳目一新的“新体”。

---

① 张彦远:《历代名画记》卷 2,《中国书画全书》第 1 册,第 126 页;朱景玄:《唐朝名画录》卷 5,《中国书画全书》第 1 册,第 164 页。

② 李芳民:《论秦蜀交通与唐代的蜀道诗路》,《人文杂志》2020 年第 2 期,第 102—103 页。

根据目前掌握的材料,可以看到两种相当不同的山水构图流行于唐代之前的六世纪中。一种呈现出图式化的静态结构:画面由数重平行的小丘组成,间隔以表现云气和林木的水平和垂直短线。①另一种则以险峻山峰和纵深峡谷为基本因素,构建起具有戏剧张力的三维空间景观。这第二个图像传统明显与八世纪初出现的"蜀道山水"构图有关,值得我们细致地观察和分析。

实际上,纵深走向的险峻山峰已经出现在三世纪画像中。笔者所知的最早一例见于江苏苏州虎丘黑松林三国墓葬中发现的一件纵73厘米、横71厘米的石屏风。屏风两面均以流畅阴线刻画出图像,应是模仿一架彩绘屏风。② 保存较好的一面在云纹画框中展示出三层画面,最下一层的左端现出一带悬崖峭壁,一名佩剑男子正朝那里疾奔。与汉画像石中的平面山岳不同,此处的山峦被表现成复杂的三维形状:山岩从前景向远景层层推移,尖锐的边缘勾画出陡立的岩壁,曲折地将观者的视线引向远方山峰。这个画面使我们想起传顾恺之撰写的《画云台山记》——这篇文字教人如何构造一幅含有山水和叙事情节的图画。其中在描写天台山景观时说:"东邻向者峙峭峰,西连西向之丹崖,下据绝磵。画丹崖临涧上,当使赫　隆崇,画险绝之势。" ③与石屏上的悬崖峭壁颇有相通之处。

两件六世纪画像艺术作品,进一步见证了时人对表现纵深山水空间的更强兴趣。在美国纳尔逊-阿特金斯美术馆收藏的著名的北魏"孝子棺"上,刻在石棺两侧的孝子故事被纳入统一的山水环境之中。画面下部以起伏山丘为前景,树木、山石、溪水、云彩错落有致,以近大远小的方式构成深远的空间。以"孝孙原穀"画像为例,这组图像描绘的是原穀的不孝父亲以肩舆将衰老祖父抛弃至野外,原穀则将肩舆携回,以此对父亲加以讽谏,使其回归正途。此处重要的不是这个画像的内容——同一故事已是汉代石刻的流行主题——而在于其表现方式:艺术家把三个人物置于幽深的山间,两旁巉岩矗立,岩间的激水涌向前景。天边地平线上现出一带山脉,大大缩小的尺寸显示出距离的遥远(图2)。

**图2　美国纳尔逊-阿特金斯美术馆藏"孝子棺"上的原穀画像**

一件新发现的6世纪例证是北京木木美术馆收藏的一方画像砖,上面的三条模印铭文分别为"金马""碧鸡""临深渊",指示出画像的主题。④《汉书》载"或言益州有金马碧鸡之神,可醮祭而致",汉宣

---

① 对这种构图的讨论,见巫鸿:《唐墓中的"拟山水画"——兼谈绘画史与墓葬美术的综合研究》,《中国文化》2021年秋季号,总第54期,第14—34页。

② 报道见姚晨辰:《苏州黑松林出土三国时期石屏风》,《中国文物报》2020年1月17日,第6版。

③ 传顾恺之:《画云台山记》,《中国书画全书》第1册,第141页。(张彦远《历代名画记》引)。

④ 这一材料最先发表于巫鸿《天人之际:考古美术视野中的山水》(北京:生活·读书·新知三联书店2024年版,第218—222页及所附图版)。

帝(前 74—前 48 年在位)因此派遣大夫王褒前往寻找,但他在路上不幸生病身故。①砖画中的金马正在山间奔腾飞跃,碧鸡则站在一座山峰顶巅鸣叫。“临深渊”铭文出现在画面中部、两山夹持的涧水之上,左边悬崖上站着一个身穿袍服的男子,身体前倾,正探身观看下方深谷中的急流。此人很可能就是汉宣帝派遣前去寻找金马碧鸡的王褒,传他所作的一首楚辞体诗文中有“临渊兮汪洋,顾林兮忽荒”两句,可能给砖画作者提供了灵感。②这幅画的特殊之处在于它对山水景色的表现方式:画面中间的滚滚涧水把两岸峰峦分隔为前后两个空间;前景中的山峦在画幅右半中拔地而起,后景里的山峦则出现在涧水对岸的画幅左半。全画因此呈现出被称作“两山夹水”的构图。

类似的山水景观也出现在竖幅的画像屏风上。这类屏风皆立于石榻(或称石棺床)的两侧和后部,构成 U 形的围屏,竖长的屏面上刻画着一系列单独构图。就如上文讨论的“孝子棺”一样,这类表现传统儒家题材的屏风画显示出对描绘自然界的新兴趣,但联屏的形式鼓励艺术家在独立竖形构图中表现巍峨的山峦和空间的纵深走向。美国波士顿美术馆藏的一套棺床屏风石刻提供了这一发展趋势的例证。屏上的十幅画描绘七位孝子,其中的三位——原穀、郭巨和舜——各由两幅画像表现。每幅画像均以相当大的空间表现自然环境。以“原穀”石刻为例,两幅中的第一幅表现年迈祖父被其不孝的儿子抛弃在野外。画中的自然环境被描绘为具有内在空间逻辑的整体,艺术家把竖长画面划分为左右两个部分,圆缓和尖锐的山峦和崖壁,以及不同姿态和尺寸的树木沿着中间的山谷向远处延伸,直至天边。这个自然环境和画中表现的道德故事并无关系,它被如此着意刻画,说明艺术家对环境的关注已经超出对孝子故事本身的兴趣。其他一些石屏画像进而取消了画中人物的可识身份,将其转化为山水之间的无名人像。如 1977 年河南洛阳北邙山出土的一具石棺床上的屏风,反复呈现出人物在风景中对坐的场面,郑岩观察到“这些画像皆有榜无题,大多缺少指标性的细节,故事情节被淡化甚至忽略掉,难以一一指认其母题”③。在这个发展过程中,画中人物的尺寸也相应减小,其文学和图像志含义被不断削弱,更加突出山水在构图中的地位。

这个发展趋势预示了山水图像在下一世纪——也就是唐代初期——的两个并行变化:一是“两山夹水”图式得到进一步发展,二是在联屏的竖长画面中发展出独立的山水画面。前者的例证见于哀皇后陵出土的一件陶罐上。④ 哀皇后是太子李弘妃裴氏的谥号,她于 675 年离世,陵墓位于河南偃师,美术史家谢明良认为此罐是一种特殊礼器。⑤图像的主体是一带连续山岩,两端构成相对矗立的悬崖,之间是一泓涌动的水面(图 3)。虽然整幅构图围绕罐体绘出,显示出手卷般的水平结构,但在实际观看中,观者在罐一边看到的是竖长构图中的“两山夹水”场景。比起百年之前的“金马碧鸡”画像砖,此图更强调山与水之间的张力,但总体说来仍比较简单,水面被山峦从各个方向环绕,有如一泓封闭的湖水。

竖长画面中的独立山水画见于 2017 年发掘的苏孝斌夫妇墓石椁上,以阴线在前档外部刻出两幅各高 110 厘米、宽 60 厘米的画面。⑥ 每幅都以坡石构成前景,由高树与中景里的山石分隔开来。两幅画都将陡峭崖壁和圆缓山坡并列以造成形式张力,但都没有强调高山和深谷的对比,也没有描绘山间的激

① 《汉书·郊祀志》,北京:中华书局 1962 年版,第 141 页。

② 王褒:《九怀·蓄英》,王逸:《楚辞章句疏证》,第 4 册,北京:中华书局 2007 年版,第 2180—2181 页。

③ 郑岩:《逝者的“面具”——论北周康业墓石棺床画像》,郑岩:《逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究》,北京:北京大学出版社 2013 年版,第 219—265 页。郑岩提到学者赵超注意到其中一幅中有一腾起的蛇而将其认定为孝子伯奇的故事。但在笔者看来,这类因素应该被看成是叙事画原型留下的痕迹,而不能作为决定当下画像意义的根据。

④ 郭洪涛:《唐恭陵哀皇后墓部分出土文物》,《考古与文物》2002 年第 4 期,第 9—18 页。

⑤ 谢明良:《记唐恭陵哀皇后墓出土的陶器》,《故宫文物月刊》第 279 期(2006 年),第 68—83 页。

⑥ 段成刚、柴怡:《陕西西安幸福南路唐苏孝斌夫妇石椁墓发掘简报》,《文物》2024 年第 9 期,第 33—54 页。

荡水流。①

(a)

(b)

**图 3　(a)河南偃师哀皇后陵出彩绘陶罐,675 年;(b)陶罐上的山水图像(展开图)**

哀皇后于 675 年过世,苏孝斌及夫人的下葬时间为 688 年(垂拱四年),这两组山水图像因此作于吴道子“始创山水之体”之前二十至三十年。如果我们把可能出于吴道子手笔的敬陵壁画与这两个例子进行比较,可以清楚地看到敬陵壁画利用了既存的图像语汇,创造出更富于戏剧性、充满活力的自然景观。它在竖幅构图中大大加强了“咫尺千里”的深度,以近景中的激流、中景里的险峰和地平线上的远山构成不断转化的三维空间;又利用了“两山夹水”的结构,把高山与深谷的冲突发展成恒久的绘画主题,并注入蜀道旅行者的现实经验。放在这个历史语境中看,“因写蜀道山水,始创山水之体”意味着吴道子受到蜀道景观的启示,在以往的山水图式中注入了令人震撼的生命力和戏剧性,将之转化为动人心弦的成熟山水图像。张彦远因此将其作为吴道子创造的“新体”而载入史册。

## 四、“蜀道山水”的流行和图式化

张彦远在《历代名画记》中两次谈到吴道子首创“蜀道山水”一事,一次在对吴道子生平的介绍中,另一次在“论画山水树石”一节里。本文起始处引证了前者,后者说:

> 吴道玄者,天付劲毫,幼抱神奥。往往于佛寺画壁,纵以怪石崩滩,若可扪酌。又于蜀道写貌山水。由是山水之变,始于吴、成于二李(李将军、李中书)。②

---

① 对这两幅线刻画的详细讨论,见贺西林:《苏孝斌墓石椁线刻山水画的绘画史意义》,《文物》2025 年第 1 期,第 87—96 页。此文将孝斌墓石椁山水线刻作为唐代山水画中“新体”的代表例证,与本文观点不完全一致。

② 张彦远:《历代名画记》卷 2,《中国书画全书》第 1 册,第 125 页。

“二李”即李思训和李昭道父子。此处张彦远告诉我们:虽然吴道子在八世纪初创造了蜀道山水,但这种新的山水图像只是在“二李”的驱动下才真正得以建立(“成”),成为唐代山水画的一个主导图式。此二人之所以有这种影响力,很大程度上是因为他们是皇族成员和高级官吏,张彦远因此在“二李”一词下,特别注明二人的官衔为“李将军、李中书”。

但这父子二人的生涯也并非一帆风顺。史书记载李思训为躲避武则天对李唐皇室成员的迫害而藏匿数年①,直到 704 年武则天退位后才重新出山,担任管理皇族事务的宗正卿,在此后的岁月里又担任了岐州刺史,转益州都督府长史,封陇西郡公。可以推测,他在绘画界真正发生影响应该是 704 年之后的事情——而这也正是吴道子创造山水新体的时刻。张彦远没有说明他推倡这种新体的原因,笔者认为很可能与他在陕西南部(岐州)和蜀中(益州)任职的经历有关。画史著作常常强调吴、李二人画风的不同,李思训大力推崇这种山水画新体,很可能是因为他亲眼看见了蜀道的壮丽,与吴道子发生了艺术上的共鸣。

其他一些证据显示李思训重返朝廷之后,他的绘画题材和风格被其他官吏画家模仿,②其政治地位既帮助李氏家族在绘画界取得优势地位,也推动了“蜀道山水”的流行。《历代名画记》记载了这个家族中涌现出了一批画家,除李思训和李昭道父子外,李思训之弟思诲,思诲之子林甫,以及林甫之侄李凑也都颇有成就。③其中,李林甫从 736 年直到 752 年去世,一直担任唐玄宗的宰相,权倾朝野。颇有意味的是,唐代诗人孙逖在《奉和李右相中书壁画山水》一诗中,将李林甫的山水画描述为“九江临户牖,三峡绕檐楹”,明显是一幅蜀道绘画。④

李思训没有可靠真迹传世,台北故宫博物院收藏的《江帆楼阁图》据传是他所绘,但构图和传展子虔画的《游春图》左部非常相似,很可能均为一幅多幅屏风的摹本。⑤值得庆幸的是,多种证据显示陕西乾县懿德太子李重润(682—701)墓中的山水画和李思训必有联系,为研究吴道子“新体”流行之前的宫廷山水画提供了可靠的实物资料。与李思训一样,李重润也是在武则天专权时期被迫害的皇室成员,因抨击武后于 701 年被处死,直到武则天退位才被追认为太子。705 年武则天死后,李重润的遗体得葬于唐高宗乾陵旁边,对于李思训和其他幸存的李唐皇室成员来说,为惨死的李重润恢复太子名誉并为他建造陵墓在当时具有重要的政治意义,表明李唐皇族的平反和政治上的重新得势。另两点证据表明李思训可能直接参加或影响了懿德太子墓的设计和装饰:首先,他所担任的“宗正卿”的职责包括为皇室成员安排葬礼,重新安葬懿德太子之事如此重大,很难设想担任此职的他未参与这个活动。此外,一位名叫杨　珪的画家在此墓前室顶上留下了一则题记,向懿德太子表示“愿得常供养”。有学者认为这位画家就是《历代名画记》记载的畅(杨)跫,“善山水,似李将军(即李思训)”。⑥

对本文而言,懿德太子墓和同时建造的章怀太子李贤墓中的山水图像有一个特殊意义:这些图像尚未透露“蜀道山水”模式的任何影响。两墓均在墓道两侧绘有大型壁画,也均以连绵的山石坡地为背

① 《旧唐书》和《新唐书》都说李思训在高宗时期为江都令,不在京师为官。至武则天时期,“宗室多见构陷,思训则弃官藏匿”。《旧唐书》卷 60,第 2346 页;卷 78,第 3520 页。

② 如 8 世纪初期的潭州都督王熊就是他的一名追随者。张彦远:《历代名画记》卷 10。

③ 张彦远:《历代名画记》卷 9,《中国书画全书》第 1 册,第 153 页。

④ 全诗为:“庙堂多暇日,山水契中情。欲写高深趣,还因藻绘成。九江临户牖,三峡绕檐楹。花柳穷年发,烟云逐意生。能令万里近,不觉四时行。气染荀香馥,光含乐镜清。咏歌齐出处,图画表冲盈。自保千年遇,何论八载荣。”《全唐诗》,第 1195 页。

⑤ 傅熹年:《关于“展子虔〈游春图〉”年代的探讨》,《文物》1978 年第 11 期,第 40—52 页。

⑥ 张彦远:《历代名画记》卷 9,《中国书画全书》第 1 册,第 154 页。

景。懿德太子墓的画家以坚实的“铁线”勾画出仪仗行列后层层堆积的山峦;章怀太子墓的画家则以更为粗放的笔触描绘出开阔野外中的山石树木。二者虽然笔墨风格有别,但都采用了横向展开的方式,丝毫不见高耸的危岩和穿越谷壑的激流。懿德太子墓的“铁线”风格在几年之后继续被用来描绘节愍太子墓(710)壁画中的山石和树干,说明这种风格此时仍是宫廷山水画的主流。

根据这些材料,我们可以认为“蜀道山水”模式在唐代宫廷绘画中是在 710 年才兴起的,此后逐渐盛行。这也正是李思训权势最高的时期:他在开元初年(713 年后)被唐玄宗封为右羽林卫大将军和彭国公,官至右武卫大将军。而吴道子也正是在开元年间(713—741)被唐玄宗任命为宫廷中的“内教博士”。①同样值得注意的是,如上文所说,贞顺皇后从 724 年至 737 年是宫廷中最有权势的女性,她的墓葬壁画使用了“蜀道山水”模式,说明这种模式此时已经成为宫廷山水画的主流。这个结论由下一年建造的李道坚(卒于 738 年)墓得到进一步支持。李道坚是唐朝开国皇帝高祖李渊的曾孙,封号嗣鲁王。与敬陵相同,一组山水画也被绘在他的棺椁后边,表现为一架六扇联屏,每幅以层叠的峭拔山峦充满大部分画面(图 4)。画家以浓重的笔墨塑造出直立的峭壁和崩裂的岩块,深色的暗部突出了山岩的重量和质感。

**图 4　李道坚墓山水壁画,陕西富平,738 年**

细看每幅画的构图,左端起第一、三、四、五幅均以壁立山峰为主要描绘对象,岩壁的前后重叠和参差走向造成激活画面的张力。第二幅和第六幅里则呈现出深邃的涧谷,与矗立的陡峰形成令人震惊的高度对比。以保存更好的左起第二幅为例,斜倚的山峰俯视着“一线天”般的深邃山涧,涧中时隐时现的江水把观者的目光引向崖壁后的远方,直至画面上方的天际。那里,一条晶莹的水流正穿越层层山峦,曲折地向观者奔来。

敬陵和李道坚墓中的这两幅山水壁画还显示出另一重要变化:二者都说明,到了 737 年和 738 年这个时期,已经流行十余年的“蜀道山水”模式已经不再被用来单纯表现蜀道,而是被用以描绘任何宏大而令人敬畏的山水景观。我之前曾提出,这两幅壁画都绘于皇族亲属遗体的旁边,隐藏在他们的棺椁之后,所表现的很可能是其灵魂的归宿——昆仑仙境。②更多证据显示,“蜀道山水”模式到八世纪中叶之前被不断通俗化和“匿名化”,被各地画家用于创作具有多样主题和功能的山水图像。

在介绍这些证据之前,笔者希望说明这种发展并非是线性和排他的。虽然“蜀道山水”模式变得非常流行,但它在当时的山水画中并非唯一的构图方式。如前所述,不同的山水模式在唐代之前已经存在。山水艺术在唐代的发展见证了画家个性化倾向的加强,张彦远因此在记载吴道子开创“蜀道山水”

① 此事应发生于 725 年之前,因为郭若虚记录了吴道子于此年跟随玄宗前往泰山封禅,并协作创作了一幅纪实绘画。详细讨论见巫鸿:《发掘吴道子——兼谈唐代绘画的“作者”》,《文艺研究》2022 年第 4 期,第 123—135 页。

② 巫鸿:《唐墓中的“拟山水画”——兼谈绘画史与墓葬美术的综合研究》,《中国文化》2021 年秋季号,总第 54 期,第 14—34 页。

之后,马上提到其他五位八世纪画家及其山水图像的各自特点,包括王维的“重深”、杨炎的“奇赡”、朱审的“浓秀”、王宰的“巧密”,以及刘商的“取象”。①尽管我们无法知道这些词语所指的准确图像类型,但由于张彦远是在“论画山水树石”一节中做出这些观察,它们应该反映了他对这些画家山水作品的总体印象。事实上,下述例证显示,即使采用“蜀道山水”模式的图像也表现出不同画家们对它的取舍和改进。这些作品的共同因素包括基本的“二山夹水”图式,陡峭的悬崖,以及从远方蜿蜒流向前景的河流。

这类图像出现于西至甘肃敦煌、东至日本群岛的广大地区。绘画史家对这些材料相当熟悉,经常在讨论中国早期山水画时征引,但没有把它们与“蜀道山水”模式联系起来。现存于日本的例证见于“正仓院宝物”中一只琵琶上的装饰绘画,绘于贴在琵琶腹板上的皮质“捍拨”上(图 5)。这件物品属于圣武天皇(701—756)驾崩之后,光明皇后供奉给东大寺的其生前珍藏和享用的遗物,因此应是八世纪中期以前的作品。竖长画面的近景中绘有一只白象,骑乘的四人正在吹笛、击鼓和舞蹈。构图的其余部分表现一幅雄壮山水:左方矗立的高崖从前景直通画面顶端,隔着山谷与对面的山峰呼应。谷中的河流曲折地延伸至远方地平线,“S”形排列的飞鸟进而强调出画面的空间深度。如果把这幅微型绘画与敬陵山水壁画的左起第四幅比较,可以看到,不但左方山崖出于同一原型,而且整幅画的构图也采用了相同的空间模式和观看角度。

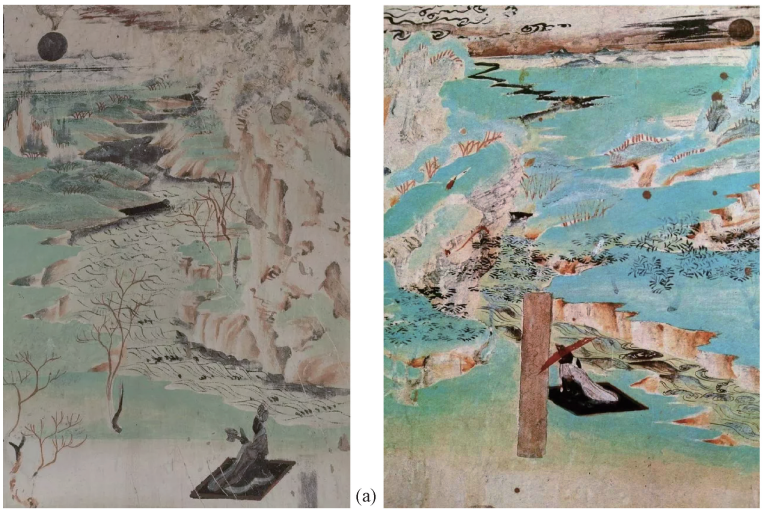
**图 5　日本正仓院藏 8 世纪琵琶上的图画**

敦煌“藏经洞”中发现的多件佛教壁画和画幡,则显示“蜀道山水”图式脱离了与蜀地的原生联系,在这个西北边地的文化中心被广泛运用于佛教绘画之中。一对非常有意思的图像见于第 172 窟左右壁上的《无量寿经变》中(图 6a、b)。两画均绘制于 8 世纪中期莫高窟艺术的鼎盛时期,在这个洞窟中有如一对“镜像”相互映照。两画的构图完全相同,但具有十分不同的艺术风格和视觉效果。② 南壁画幅柔

① 张彦远:《历代名画记》卷 1,《中国书画全书》第 1 册,第 125 页。

② 对这两幅画的视觉分析见巫鸿:《敦煌 172 窟〈观无量寿经变〉及其宗教、礼仪和美术的关系》,郑岩编:《超越大限:巫鸿美术史文集》卷二,上海:上海人民出版社 2019 年版,第 209—222 页。

和明快,北壁壁画庄重深沉;南壁的画家偏爱均匀纤细的线条,北壁画家则强调体积感,把佛和菩萨的轮廓线条隐没在渲染之中。两画中“十六观”图像里的“日想观”部分,画的都是韦提希王后在夕阳下沉思的景象,也都采用了“蜀道山水”的典型图式:青翠的山崖在一旁耸立,另一边是沐浴在夕阳里的远山;遥远地平线上出现一线细流,穿越山间的谷地向前方奔来。但在采用这个共享图式的同时,两位画家各自强调了不同的绘画风格:北壁画家以重墨描绘河流,锯齿形的河床和旁边的嶙峋山石相互对应(图 6a);南壁画家则减弱了山水内部的张力,以纤细的笔触和柔和的色彩将山崖和河流融合进更为宽广舒缓的构图之中(图 6b)。



(a)　(b)

**图 6　甘肃敦煌莫高窟第 172 窟左右两壁上的“日想观”图像。(a)北壁,(b)南壁**

很明显,正仓院琵琶和这两幅敦煌壁画所采用的“蜀道山水”图式不再具有特定地理或“场所”的意义;它的作用在于通过使用这种山水新体增加画面的吸引力。出于同样原因,藏经洞发现的一些画幡虽然表现的是佛传故事,但同样采用了这个图式。在其他一些大幅壁画里,这个图式被作为局部构图语汇使用,盛唐时期第 103 窟南壁上的《法华经变》就是这样一个例子。这是一幅规模巨大、结构复杂的经典之作,也是学者讨论中国早期山水画时常常提到的作品。该画的“化城喻品”部分描绘商队驱赶着大象在山岳中行走。画家在绘画风格上跟随着“二李”的传统,以劲健的细线勾画山石,以青绿色彩表现土石与质感。但在构图上则采纳了“蜀道山水”图式,以高耸的山峰和穿越深谷的河流界框出容纳叙事场面的 “空间单元”(space cell),构图与正仓院琵琶上的图像近似。

## 结　语

公元 709 年左右,不到三十岁的吴道子在四川受到蜀道山水的启发,创造出一种峥嵘突兀、气势磅礴的山水构图。大约同一时间,比他大二十多岁、已然成名的山水画家李思训以宗室耆旧的身份重新被征入朝,官拜太常寺丞,随即升至宗正卿,封爵陇西郡开国公,继而出任岐州刺史,转益州都督府长史。① 前往四川首府益州的经历必然使李思训见识了蜀道的奇丽惊险,他也可能因此更能欣赏吴道子新体山水的力度。在李思训及其子李昭道的推动下——也由于吴道子本人在 713 年左右被唐玄宗召入宫廷,担任了“非有诏不得画”的内教博士——这种以“蜀道山水”为底本的新体迅速走红,为描绘大自然提供了一个令人激动的原型或图式。这个转化——张彦远将之总结为从“始”到“成”的过程(“始于吴,成

① 《新唐书》卷 78“宗室传”。当时的益州都督府管辖益州、简州、陵州、嘉州、邛州、眉州、绵州、蜀州、汉州、彭州各郡。

于二李”)——使“蜀道山水”构图一方面超出了对“特殊场地”的表现,另一方面也超越了绘画媒材与风格的分野。正因如此,以水墨“疏体”见长的吴道子和以精致青绿山水知名的李思训、李昭道,都成了这个“新体”的推手。

一旦成为一般性绘画图式,“蜀道山水”构图对蜀道的原始指涉也自然被淡化以至消失。贞顺皇后敬陵和李道坚墓都在棺床后面装饰这类图画,说明这种山水画在八世纪 30 年代后期已不局限于表现特定的蜀山或蜀道,而是被用来描绘任何高山峻岭甚至昆仑等世外仙山。使用这一图式的画作采用了不同的绘画媒材,也被用来装饰建筑及各类器物。敬陵和李道坚墓山水壁画虽然都属于为死者营建的黄泉之家,但从形式上看,前者模拟现实生活中悬挂在正厅中堂上的山水画幛,后者则仿照立在床榻后边的山水联屏。①正仓院的琵琶和莫高窟里的壁画及幡画,进一步显示出这种图式的多种使用场合以及不同的功能。所有这些情况都告诉我们,这一图式在八世纪中期以前已在中国艺术中极度普及,渗入了宫廷绘画、通俗绘画、宗教绘画等不同艺术领域。

但这并不意味着这种山水画的“特殊场地”意义完全消失了。不少证据表明,“蜀道山水”图画在四川地区持续发展,往往由本地画家绘制,并被观者认为是对当地风景的实际描绘。比如,张彦远说盛唐时期画家王宰为“蜀中人,多画蜀山,玲珑窳窆,巉嵯巧峭”。②《宣和画谱》记载广东画家张询迁移到四川之始仍作吴中山水,但不久就改画“入蜀之所见”,创作了《雪峰危栈图》等表现蜀道的作品。③ 上文提到的薛涛是中唐时期的著名蜀中才女,与当地名士往来甚密,这便解释了为何一位知己反复赠送给她描绘当地风光的《瞿塘峡口图》。杜甫在安史之乱之后移居蜀中,在随后所写的诗作中至少三次描写了他在当地看到的“蜀道山水”图画。其中的一些句子,如“沱水临中座,岷山赴北堂”“剑阁星桥北,松州雪岭东”等,都显示出画中山水与当地自然景色的关系。④

如果说杜甫在入蜀之前仅是从绘画中看到过“蜀道山水”的话,这些图像在此刻转化为能够身临其境的实际地貌。入蜀之后,他于 765 年从成都出发开始了沿长江的游历,来年初到达了巫峡旁的夔州。他的《夔州歌十绝句》吟咏了奉节一带长江两岸的山川形势,特别强调江水从峡谷中涌出的震撼景象:

> 中巴之东巴东山,江水开辟流其间。白帝高为三峡镇,瞿塘险过百牢关。
> 阆风玄圃与蓬壶,中有高堂天下无。借问夔州压何处,峡门江腹拥城隅。⑤

其《瞿塘怀古》一诗,更以“万壑注”和“两崖开”这两个突兀的形象开头,总结了瞿塘峡的雄伟景色:

> 西南万壑注,勍敌两崖开。地与山根裂,江从月窟来。削成当白帝,空曲隐阳台。疏凿功虽美,陶钧力大哉。⑥

把这些诗句与敬陵和李道坚墓山水壁画比较,可以看到它们传达出完全一致的意象(参见图 1、4)。杜甫自己也由此回忆起他在首都长安看到的“蜀道山水”图画,在《夔州歌十绝句》的第八首里,将吟咏的对象从眼前的实际山川转向记忆中的山水屏风(“忆昔咸阳都市合,山水之图张卖时。巫峡曾经宝屏见,楚宫犹对碧峰疑”)。但正如上文说到的,这种图像此时已经成为中国绘画中的共享图式,超越了对

---

① 见巫鸿《唐墓中的“拟山水画”——兼谈绘画史与墓葬美术的综合研究》中的讨论。

② 张彦远:《历代名画记》卷 10,《中国书画全书》第 1 册,第 156 页。

③ 《宣和画谱》卷 10,《中国书画全书》第 2 册,第 89 页。

④ 这三首诗分别为《严公厅宴同咏蜀道画图》《奉观严郑公厅事岷山沱江画图十韵》和《观李固请司马弟山水图三首》,《全唐诗》,第 2457、2485、2449 页。

⑤ 仇兆鳌注:《杜诗详注》,第 1306—1307 页。

⑥ 仇兆鳌注:《杜诗详注》,第 1558 页。

“蜀道”这一特殊场所的再现。生活在这个氛围中的杜甫也不能置身于这个潮流之外,因此在一些情况下也把这类山水看成虚缈的仙山。作为一个证据,当他在四川看到王宰的一幅山水图时,明知王为蜀人并多画蜀山,但在题诗中却避开了图画与当地山水的联系,将其说成是“壮哉昆仑方壶图,挂君高堂之素壁”。①

## The Shu Road in Tang Paintings

Wu Hong

(*Department of Art History and Department of East Asian Languages and Civilizations*, *University of Chicago*, *USA*)

**Abstract**: Archaeological excavations show that a set of murals in the Jing Mausoleum(敬陵)of Empress Zhenshun(贞顺皇后)adopted a composition mode derived from the “Shu Road Landscape” (蜀道山水). This painting style was created in the early 8th century by Wu Daozi (吴道子), the “Sage of Painting” of the Tang Dynasty. Later, promoted by Li Sixun (李思训) and Li Zhaodao (李昭道), members of the imperial Li clan, it evolved into a popular composition mode that permeated imperial court art, religious art and folk art. On this basis, two lines of research can be pursued. One is to trace its origins by identifying embryonic visual elements in paintings from the Pre-Tang and the early-Tang Dynasty, which sheds light on how Wu Daozi reworked these elements to forge a new genre of landscape painting. The other is to explore the diffusion and stylistic evolution of the “Shu Road Landscape” after its emergence. By the mid-8th century, this composition mode had gained widespread popularity, appearing in architectural murals, standalone scroll paintings, Buddhist banner paintings and decorative motifs on craftwork. The distinct geographical allusion embedded in such landscape images gradually faded, and in most cases, the composition mode became a conventional scheme for depicting towering mountains and vast rivers. This shift was echoed in the poems Du Fu composed during his sojourn in Shu.

**Key words**: Shu Road; Shudao Landscape; Wu Daozi; Li Sixun; Zhang Yanyuan; Du Fu

(责任编辑　郑　园)

① 杜甫:《戏题画山水图歌》。全诗为:“十日画一水,五日画一石。能事不受相促迫,王宰始肯留真迹。壮哉昆仑方壶图,挂君高堂之素壁。巴陵洞庭日本东,赤岸水与银河通,中有云气随飞龙。舟人渔子入浦溆,山木尽亚洪涛风。尤工远势古莫比,咫尺应须论万里。焉得并州快剪刀,剪取吴松半江水。”《全唐诗》,第2308页。